

Die Erfahrung des Eigenen durch die Fremde: Bernardo Carvalho erkundet Asien

Marcel Vejmelka

1. Annäherung an zwei Romane

In der lateinamerikanischen Literatur der Gegenwart identifiziert Idalia Morejón Arnaiz (2008: 4) eine Strömung, die ihre Schauplätze und Themen außerhalb Lateinamerikas ansiedelt, um den übermächtigen Topoi und Erwartungen der literarischen Tradition, insbesondere des lateinamerikanischen 'Booms' und 'Postbooms', zu entkommen. Auch in der zeitgenössischen brasilianischen Literatur scheint sich diese Entwicklung im stark präsenten Topos der Reise und der Bewegung im Raum zu bestätigen, welche Morejón Arnaiz als "neuen Exotismus" charakterisiert, der (selbst)kritisch die Konfrontation von Eigenem und Fremdem in der Begegnung zwischen Kulturen hinterfragt: "Die Vergangenheit wird nicht poetisiert, d. h. es kommt zu keiner Vermischung dessen, was nicht mehr existiert, und dem, was nie existiert hat. [...] Es gibt auch keinen ethnografischen Blick, daher ist im neuen Exotismus die Undurchdringlichkeit lediglich eine Feststellung der Differenz" (Morejón Arnaiz 2008: 2).¹

Diese Konfrontation mit der Differenz wird ergänzt durch die Rückgebundenheit der außerhalb Brasiliens angesiedelten Werke an ihren soziokulturellen Kontext. So nennt auch Maria Zilda Ferreira Cury in ihrer von Ricardo Piglia (2001) inspirierten Typologie der jüngeren brasilianischen Literatur neben "Stadtliteratur" und "Erinnerung" als dritte zentrale Kategorie "[...] o 'deslocamento' e a 'distância', valores que criariam espaço para uma enunciação diferenciada, para a criação de um espaço de enunciação de uma *outra voz*, um lugar de condensação onde se fariam ouvir vozes da margem" (Cury 2007: 12, kursiv im Original).²

1 Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Marcel Vejmelka. Die Übersetzung der spanischsprachigen Sekundärliteratur wurde direkt in den Text übernommen.

2 "[...] 'Bewegung' und 'Ferne'; Werte, die den Raum für ein differenziertes Sprechen öffnen können, zur Schaffung eines Raums für das Sprechen einer *anderen Stimme*, eines Orts der Verdichtung, an dem Stimmen von den Rändern hörbar werden."

In diesem Spannungsverhältnis zwischen Auseinandersetzung mit dem Anderen unter dem Vorzeichen der Differenz und kritischer Selbstreflexion des Eigenen und damit der Identität möchte ich im Folgenden zwei Romane Bernardo Carvalhos – *Mongólia* von 2003 und *O sol se põe em São Paulo* von 2007 – analysieren, die auf jeweils sehr spezifische Weise Teile des asiatischen Kulturraums, die Mongolei und Japan, erkunden.³

Beide Romane bestehen jeweils aus zwei deutlich verschiedenen Teilen und artikulieren über diesen Aufbau eine Problematisierung des Schreibens und Erzählens. In *Mongólia* rekonstruiert ein namenloser Diplomat als Erzähler das Verschwinden eines brasilianischen Fotografen in der Mongolei und die Suche nach ihm durch einen früheren Untergebenen, deren Tagebücher er resümiert, zitiert und kommentiert.⁴ Diese Erzählanlage bedingt eine vielschichtige Rekonstruktion der Ereignisse: “A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros” (Carvalho 2006: 182).⁵ In Analogie zu den beiden rekonstruierten Reisen stehen die beiden Teile des Romans, von denen der erste die Spurensuche

3 Ferreira Cury ordnet Carvalhos Romane dieser Kategorie der ‘Bewegung’ zu, wobei sie im Topos der Fremdheit zugleich eine Reflexion über die soziale Wirklichkeit der brasilianischen Großstädte ausmacht (Cury 2007: 14). Beide Romane sind in deutscher Übersetzung durch Karin von Schweder-Schreiner erschienen, denen die im Folgenden angegebenen deutschen Zitate entnommen sind.

4 Alle drei Figuren bleiben namenlos. Der Fotograf erhält von den mongolischen Nomaden den Spitznamen Buruu nomton – “aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no Ocidente” (Carvalho 2006: 61) [“einer, der sich nicht an Sitten und Vorschriften hält, was Sie im Westen als unangepaßt bezeichnen”] (Carvalho 2009a: 72), der Diplomat wird “o Ocidental” [der Westler] genannt (Carvalho 2006: 9, 2009a: 9). Die drei Erzählerstimmen werden durch verschiedene Schriftarten unterschieden: für den Erzähler normale und für den “Occidental” kursivierte Serifen-Schrift, serifenlose Schrift für den Fotografen.

5 “Genauer gesagt, habe ich nichts anderes getan, als die Tagebücher abzuschreiben sowie sie mit meinen Kommentaren zu versehen. Literatur machen die anderen”. (Carvalho 2009a: 217). Nuno Miguel Félix Ferreira beschreibt diesen Gestus des Erzählens ohne gesicherte Fakten als Foucault’sche “Archäologie des Gedächtnisses”: “[...] uma reescrita, uma transformação regrada daquilo que foi dito (em oposição a um regresso à origem). Contudo, neste caso, o processo arqueológico não parte da noção de arquivo: não existem arquivos, apenas um desejo de arquivamento, de estabelecer fundações para a recordação” (Ferreira 2009: 69) [“ein Neuschreiben, eine vom Gesagten bestimmte Transformation (im Gegensatz zu einer Rückkehr zum Ursprung). Doch der archäologische Prozess geht hier nicht vom Archiv-Begriff aus: es gibt keine Archive, nur den Wunsch zu archivieren, Grundlagen für das Erinnern zu schaffen”].

des Diplomaten in Ulaanbaatar und der zweite die konkrete Suche nach dem Verschwundenen in der östlichen Mongolei wiedergibt.

Der ebenfalls namenlose Erzähler in *O sol se põe em São Paulo* ist ein *yonsei*, der Urenkel japanischer Einwanderer in Brasilien. Die Handlung beginnt in São Paulo, wo ihn die alte japanische Restaurantbesitzerin Setsuko in eine Geschichte verwickelt, deren Auflösung ihn schließlich in die Heimat seiner Vorfahren führen wird. Auch dieser Roman besteht aus zwei deutlich getrennten Teilen. Im ersten erfährt der Erzähler in Brasilien die in Japan angesiedelte Geschichte Setsukos, ein sehr kompliziertes Dreiecksverhältnis zwischen ihrer Freundin Michiyo, deren Ehemann Jokichi und dem *kyōgen*-Schauspieler Masukichi.⁶ Unter Jokichis Namen war im Zweiten Weltkrieg ein von seinem Vater dafür bezahlter Mann namens Seiji mobilisiert worden und gefallen. Um die Schuld und Faszination dieser Übertragung des Lebens bzw. Todes kreisen die Figuren. Setsuko erzählt die Geschichte einem Schriftsteller, der davon inspiriert einen Feuilleton-Roman verfasst. Daraufhin begeht Jokichi scheinbar Selbstmord.

Der zweite Teil beginnt mit dem plötzlichen Verschwinden Setsukos, die sich als die Michiyo ihrer Geschichte erweist.⁷ Der Erzähler ist nun selbst Teil und Protagonist dieser Geschichte: “Agora é a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui” (Carvalho 2007: 93).⁸ Er muss sich nun nach Japan begeben, um dem alten *kyōgen*-Schauspieler einen von Setsuko/Michiyo zurückgelassenen Umschlag zu überbringen und die Geschichte weiter zu ergründen. Er erfährt, dass Seiji von einem Vetter des japanischen Kaisers umgebracht wurde, der seine Identität annahm und vor der Verfolgung als Kriegsverbrecher nach Brasilien floh. Dort wurde er von Jokichi entdeckt und getötet, der in Brasilien eine neue Identität als Teruo angenommen hatte.

Im Folgenden sollen einige narrative und thematische Aspekte beider Romane vorgestellt werden, die exemplarisch sind für Carvalhos Umgang mit der Fremde und Alterität, für ihre Rückbindung an das Eigene sowie schließlich für das Ergründen der Grenzen zwischen den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des literarischen Erzählens.

6 *Kyōgen* gehört neben dem *kabuki* und dem *nō* zu den traditionellen japanischen Theaterformen (vgl. ><http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/<>).

7 Siehe Sandra Sousa (2010) zur Symbolik der Eigennamen im Roman im Hinblick auf Fragen der kulturellen Identität.

8 “Nun war es an mir, den Schmerz der Menschen zu empfinden, die alles verlieren. Mein Roman beginnt hier” (Carvalho 2009b: 115).

2. Erfahrungen der Fremde

2.1 Mongólia

Landschaften bilden im Roman eine bedeutsame Kulisse, die aber weder pittoresk noch als Selbstzweck zur Darstellung kommt. Das Tagebuch des Diplomaten enthält Notizen, die als einleitender Kontrast zu den Ereignissen in der mongolischen Steppe dienen. Der Eintrag über Peking scheint die bevorstehende Erfahrung der Wüste vorwegzunehmen:

É uma arquitetura avassaladora, ao mesmo tempo majestosa e inóspita, como um palácio que tivesse sido construído no meio do deserto só para impressionar quem passasse por ali morrendo de sede e tentando evitar as miragens. [...] Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos. (Carvalho 2006: 18)⁹

Eine Notiz im Tagebuch des Verschwundenen verdeutlicht, wie die Beschreibung der Landschaft zur Repräsentation von Empfindungen eingesetzt wird: “Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa” (Carvalho 2006: 41).¹⁰ Diese Stelle wird auch im Tagebuch des Diplomaten kommentiert:

A paisagem é incrível. É verdade e que ele escreveu sobre as nuvens, no diário. [...] As nuvens correm pelas estepes. Não há árvores em lugar nenhum. Mas, ao contrário do que acontece em Pequim, dá vontade de sair andando e não parar nunca mais, não há obstáculos, e as grandes distâncias, por se assemelharem a um gramado imenso, convidam ao movimento, às andanças e cavalgadas sem fim. (Carvalho 2006: 114–115)¹¹

Dieselbe Landschaft reflektiert auch die Verzweiflung, die den Suchenden immer wieder erfüllt, das Grandiose und die Leere des Raumes werden zum Bild der absolut empfundenen Fremdheit: “O pôr-do-sol deixa tudo alaranjado. A paisagem é lunar. Como de hábito, não há ninguém em lugar nenhum. Não sei o

9 “Es ist eine erdrückende Architektur, majestätisch und unwirtlich zugleich, als hätte man einen Palast irgendwo mitten in die Wüste gesetzt, nur um all jene zu beeindrucken, die dort halb verdurstet vorbeikommen und sich mühen, nicht auf eine Fata Morgana hereinzufallen. [...] Peking ist die architektonische Verkörperung des Labyrinthgefühls, wie man es in der Wüste hat” (Carvalho 2009a: 20).

10 “In der Mongolei spiegelt das Land den Himmel. Der Schatten der Wolken wandert über die Steppen und die Wüste. Der Himmel ist immer ganz nah. Doch die Landschaft verweigert sich. Was man sieht, läßt sich nicht fotografieren” (Carvalho 2009a: 49).

11 “Die Landschaft ist unglaublich. Was er in seinem Tagebuch geschrieben hat, stimmt. [...] Die Wolken ziehen über die Steppe. Nirgends Bäume. Doch anders als in Peking bekommt man hier Lust, loszulaufen und nie mehr stehenbleiben, es gibt keine Hindernisse, und weil die weiten Fluren wie ein immenser Rasen anmuten, laden sie zur Bewegung ein, zu endlosen Wanderungen und Ausritten” (Carvalho 2009a: 135–136).

que estou fazendo aqui. Não faço a menor idéia de como poderei encontrar o rapaz. É como se o estivesse procurando no planeta errado” (Carvalho 2006: 126).¹² Diese Schwankungen in der Wahrnehmung zeigen, dass die Darstellung des Raumes die Suche der beiden Protagonisten auf metaphorischer Ebene begleitet.¹³ So erscheint dem Diplomaten zu einem späteren Zeitpunkt die Landschaft als das “Labyrinth der Wüste”, das sich schon in seinen Gedanken zu Peking ankündigte: “É como se as construções também fossem nômades e se movimentassem pelas planícies – para completar, na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço” (Carvalho 2006: 133–134).¹⁴

Das verzweifelte Bemühen, eine fremde Kultur zu verstehen, spiegelt sich in der Darstellung der ihr zugehörigen Landschaft. Die Konfrontation der brasilianischen Protagonisten mit dem mongolischen Anderen führt zunächst zu einem Rückzug auf die Wahrnehmung der Landschaft als einziger Realität, um schließlich im Durchgang durch die Konfrontation mit dieser radikalen Alterität diese Wahrnehmung landschaftlicher Leere ins Innere des Bewusstseins zu verlagern. Ab diesem Punkt kann die Erfahrung nur noch durch die Fiktion ausgedrückt werden: “O diferente mongol acaba por trazer o reconhecimento da solidão da paisagem interna e do modo de existência pouco permeável à racionalidade ocidental” (Tettamanzy 2006: 92).¹⁵

Mit zunehmender Kenntnis der nomadischen Kultur als starre Struktur von Wiederholungen und Regeln erscheinen die anfangs als weit wahrgenommenen Räume immer beklemmender: “*Aqui, tudo é repetição. [...] É*

12 “Der Sonnenuntergang taucht alles in Orange gelb. Die Landschaft ist gespenstisch. Wie üblich ist weit und breit kein Mensch zu sehen. Was tue ich hier eigentlich? Ich habe nicht die geringste Vorstellung, wie ich den Verschollenen finden könnte. Es kommt mir so vor, als suchte ich auf dem falschen Planeten” (Carvalho 2009a: 150).

13 In diesem Sinne liest Carlinda Fragale Pate Nuñez *Mongólia* als ‘Raum-Roman’: “A história cultural dos lugares libera histórias pré-individuais que priorizam as vivências aos atores. As paisagens – topográficas e artísticas, vernaculares e culturais – se deslocam do fundo para o primeiro plano, na ordem de estetização do espaço literário.” (Nuñez 2009: 136) [“Die Kulturgeschichte der Orte lässt vorindividuelle Geschichten hervortreten, die das Erleben der Figuren betonen. Die – ausgestalteten und künstlerischen, heimatlichen und kulturellen – Landschaften rücken aus dem Hintergrund in den Vordergrund, in die Ordnung der Ästhetisierung des literarischen Raums.”].

14 “Als wären diese Bauwerke auch Nomaden und zögen durch die Ebenen – und dazu beißen in der Mongolei auch noch unterschiedliche Orte gleich, so als wanderte das jeweilige Gelände selbst weiter” (Carvalho 2009a: 160).

15 “Der mongolische Andere ermöglicht schließlich, die Einsamkeit der inneren Landschaft und der für die westliche Rationalität kaum durchdringbaren Lebensweise anzuerkennen.”

essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos” (Carvalho 2006: 137–138).¹⁶ Dieselbe Beobachtung notiert auch der Fotograf in seinem Tagebuch: “Para quem sempre idealizou o nomadismo como um modo de vida alternativo e libertário, o confronto com a realidade tem pelo menos um lado saudável. Os nômades não são abstrações filosóficas. Levam uma vida fixa e repetitiva” (Carvalho 2006: 43).¹⁷

Durch diese Erfahrung der nomadischen Kultur erkennt er in der Begegnung mit den Einheimischen eine latente Gewalt. Zum ersten Mal kommt die Sprache darauf in einem Gespräch mit einem ausgewanderten Mongolen, der seine alte Heimat besucht. Der Topos der Gewalt artikuliert die Rückbindung der Fremderfahrung an den brasilianischen Kontext:

Diz que gostaria de conhecer o Brasil. Digo que é um país violento. E ele me pergunta: “Mais que a Mongólia?” Fico sem resposta. [...] Fico com a impressão de que, na paz dessas paisagens despovoadas, a qualquer momento pode explodir a violência mais sangrenta, do atrito entre indivíduos alterados. (Carvalho 2006: 106–107)¹⁸

Weitere Eindrücke dieser von Gewalt erfüllten, an den Rand der Gegenwart gedrängten und von aufeinander folgenden Regimen ihrer Geschichte und Wurzeln beraubten Gesellschaft folgen, und die weiterhin so beeindruckende und friedliche Landschaft kann nun nicht mehr mit unwissenden Augen betrachtet werden:

16 “Hier ist alles Wiederholung. [...] Das ist auch die Kultur der Nomaden. Auch wenn es den Anschein hat, als wären sie ständig unterwegs und führten ein unstetes Leben, bewegen sie sich doch immer auf denselben Wegen, kehren immer an dieselben Orte zurück, pflegen dieselben Gewohnheiten” (Carvalho 2009a: 163–164).

17 “Für jemanden, der das Nomadentum immer als eine alternative, freiheitliche Lebensform idealisiert hat, birgt die Begegnung mit der Realität zumindest eine heilsame Seite. Die Nomaden sind keine philosophische Abstraktion. Sie führen ein fest organisiertes, abwechslungsloses Leben” (Carvalho 2009a: 51). Somit artikuliert *Mongólia* eine Kritik an der Idealisierung des Nomadentums als Metapher kultureller Transgression und Mobilität (Toral-Niehoff 2002: 83) und vermittelt die Erkenntnis, dass “der Nomade, anders als es der Mythos suggeriert, auch rigide Grenzen in seiner sozialen Ordnung [kennt]” (Toral-Niehoff 2002: 86) bzw. “[s]elbst der reine Nomadismus [...] eine hochspezialisierte Wirtschaftsform [ist]” (Toral-Niehoff 2002: 88).

18 “Er sagt, er würde gern Brasilien kennenlernen. Ich sage, da gebe es viel Gewalt. Worauf er fragt: ‘Mehr als in der Mongolei?’ Ich bleibe eine Antwort schuldig. [...] Ich habe den Eindruck, daß sich in dieser friedlich wirkenden, entvölkerten Landschaft bei Reibereien zwischen erbosten Individuen eine entsetzlich blutige Gewalt entladen kann” (Carvalho 2009a: 126).

Há uma violência contida entre os mongóis, que pode se desencadear a qualquer instante. É uma violência louca, uma manifestação da ignorância e da brutalidade que o nomadismo dilui entre as paisagens mais belas do planeta. Existe como em qualquer parte do mundo. Mas diante da placidez das paisagens desérticas, quando a violência irrompe, é uma surpresa. (Carvalho 2006: 171–172)¹⁹

Eng verschränkt mit dieser Erfahrung ist die Ent-Täuschung verbreiteter westlicher Vorstellungen vom Buddhismus bzw. mongolischen Lamaismus, dessen Natur und Geschichte sich als ähnlich machtbestimmt und gewalttätig erweist wie die des Christentums (Carvalho 2006: 58). Hinweise auf mystische und synkretistische Praktiken wecken die Neugier der Reisenden, insbesondere die blutrünstige, sexuell konnotierte Figur der Narkhajid: “[...] a deusa vermelha era uma variação de um mito feminino do hinduísmo tântrico, que por sua vez fora apropriado pelo budismo tibetano, provavelmente a partir do século VII, e associado a traços do xamanismo e do animismo locais, sobretudo no que se refere aos aspectos demoníacos” (Carvalho 2006: 97).²⁰ Sie sind fasziniert von einer Geschichte aus den 1930er Jahren: Eine Nonne wurde von einem Lama vergewaltigt, um ihm den Weg zur Erleuchtung durch eine Narkhajid geweihte tantrische Übung zu ebnen. Dieselbe Nonne führte im Jahre 1937 den vor einer kommunistischen Säuberung fliehenden Lama durchs Altai-Gebirge, wo er einer Legende nach von Narkhajid die Vision des Anti-Buddha empfing. Den Ort dieser Vision will der junge Brasilianer nun finden und fotografieren. Diese letzte Wendung seiner Suche führt zu seinem Verschwinden.

Mit ihren Fragen nach Narkhajid und der Vision des alten Lama stoßen beide Reisende auf Schweigen und ausweichende Antworten. Sie können das verbreitete Unwissen der Mongolen um ihre eigene Geschichte nicht begreifen und versuchen, es historisch zu erklären:

19 “Es gibt bei den Mongolen eine latente Gewalt, die jederzeit zum Ausbruch kommen kann. Eine irrsinnige Gewalt, in der die Ignoranz und die Brutalität zum Vorschein kommen, die durch das Phänomen des Nomadentums in der schönsten Landschaft der Erde ansonsten überdeckt sind. Gewalt existiert hier wie überall auf der Welt. Doch angesichts der friedlichen, unbesiedelten Landschaft ist man von solchen Gewaltausbrüchen überrascht” (Carvalho 2009a: 205).

20 “[...] die rote Göttin [war] eine Variante eines weiblichen Mythos des Tantra-Hinduismus [...], den seinerseits der tibetische Buddhismus vermutlich seit dem siebten Jahrhundert übernommen und mit Merkmalen des einheimischen Schamanismus und Animismus verknüpft hatte, vor allem, was die dämonischen Aspekte betrifft” (Carvalho 2009a: 114).

Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os lamas se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora, lembrar é imaginar. Às vezes prefiro quando dizem que não sabem ou não se lembram de nada. (Carvalho 2006: 91)²¹

Doch wirkt hier auch eine Barriere zwischen unterschiedlichen Auffassungen von Geschichte und Erkenntnis, mit welcher der Erzähler das Unverständnis seiner Figuren erklärt:

Praticar o bem por meio da caridade e da filantropia também só serve para inflar o ego. Assim como o culto do conhecimento, o que explica em parte a ignorância dos monges mongóis a que se referia o desaparecido e também o Ocidental. [...] Se os monges não conheciam a história do próprio budismo e não sabiam nada sobre Narkhajid, era simplesmente porque tinham sido levados a reduzir o saber da religião às práticas para atingir a iluminação. (Carvalho 2006: 100)²²

Buddhismus und Nomadentum der Mongolei bleiben den Reisenden in ihrem Wesen verschlossen. Doch *Mongólia* beschreibt weder eine Illusion des Verstehens dieser Fremdheit, noch kritisiert der Roman ihr Nichtverstehen. Er vollzieht im Akt des Erzählens diese Unmöglichkeit eines Verstehens der Fremdheit nach. Die beiden Reisenden erfahren in der Mongolei, dass sie in der Fremde das eigene Ich nie hinter sich lassen, dass sie die Projektionen und Fluchten ihres Selbst immer mit sich tragen.

Entsprechend lautet die Erklärung des Fremdenführers Ganbold für die Obsession des Fotografen für Narkhajid: Einige Wochen lang hatte dieser das beschwerliche Leben einer allein lebenden Frau in der Steppe begleitet und die Brutalität erfahren, mit der in der nomadischen Kultur

21 “Keiner weiß etwas über irgendeinen Ort. Sie haben gelernt, sich aus allem rauszuhalten. Die Vergangenheit besteht, sofern sie nicht ganz verloren gegangen ist, nur noch aus Sagen und nebulösen Vermutungen. Anders wissen sie ihre Vorstellungskraft nicht einzusetzen. Jahrhundertlang haben die Lamas die Dinge für sie imaginiert. Siebzig Jahre lang hat die Partei es übernommen, sich für sie, an ihrer Stelle, zu erinnern. Nun heißt sich erinnern imaginieren. Manchmal ist es mir lieber, wenn sie sagen, daß sie nichts wissen oder sich nicht erinnern können” (Carvalho 2009a: 107).

22 “Gutes in Form von Barmherzigkeit und Menschenfreundlichkeit zu tun dient auch nur dazu, das Ego aufzublasen. So wie der Kult des Wissens, was zum Teil die mangelhafte Bildung der mongolischen Mönche erklärt, von der der Verschollene wie auch der Westler gesprochen haben. [...] Daß die Mönche selbst die Geschichte des Buddhismus nicht kannten und nichts über Narkhajid wußten, war einfach darauf zurückzuführen, daß man sie angeleitet hatte, ihre Kenntnis über ihren Glauben auf die Praktiken zur Erlangung der Erleuchtung zu beschränken” (Carvalho 2009a: 117–118).

Frauen unterdrückt und ausgebeutet werden. Diese Erfahrung habe er mit der Geschichte der zum sexuellen und tantrischen Objekt herabgewürdigten Nonne verbunden (Carvalho 2006: 90). Der Diplomat findet den gesuchten Landsmann schließlich im Hause eines verkrüppelten Kasachen. Auch seine Suche erweist sich als eine Suche nach sich selbst, da er von Beginn an wusste, dass er der Spur seines Halbbruders folgte. Ihrer beider Begegnung in der mongolischen Steppe wird wie der Blick in einen Spiegel beschrieben, Fremdheit und Selbst scheinen am Ende der Suche in eins zu fallen:

É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. [...] Temos algo em comum além da aparência, porque, como ele, também demoro a entender o que estou vendo. Mas, ao contrário de mim, ele não me reconhece. (Carvalho 2006: 176)²³

2.2 O sol se põe em São Paulo

Die von japanischen Einwanderern im Hinterland von São Paulo gegründete Stadt Promissão verweist in diesem Roman auf eine Bedeutungsdimension des Titels, in welcher die Gemeinschaft der japanischen Immigranten in Brasilien als Gegenpol zu Japan erscheint, zugleich auch als immer bedroht vom Scheitern ihrer Träume und Ziele: “Promissão, no oeste do estado de São Paulo, onde o sol se põe” (Carvalho 2007: 94).²⁴ Dieses über Generationen hinweg drohende Scheitern verkörpern der Erzähler und seine Schwester.²⁵ Er verschließt sich seiner japanischen Herkunft (wie auch seiner Berufung zur Literatur), die Schwester sucht als

23 “Es ist ein seltsames Gefühl. Damit hatte ich nicht gerechnet. So hatte ich mir das nicht vorgestellt. So hatte ich ihn mir nicht vorgestellt. Ich habe mich seit Tagen nicht mehr im Spiegel gesehen, und auf einmal ist es so, als sähe ich mich selbst, verdreckt, abgemagert, bärtig, mit langem Haar und in Lumpen. Ich stehe da in der Tür, außerhalb von mir. Es ist mein Gesicht über einem anderen Körper, das bei unserem Anblick erschrickt. [...] Wir haben über unser Äußeres hinaus noch etwas gemeinsam, denn genau wie er brauche ich eine Weile, bis ich begreife, was ich sehe. Doch im Gegensatz zu mir erkennt er mich nicht” (Carvalho 2009a: 211).

24 “Promissão, im Westen des Bundesstaats São Paulo, wo die Sonne untergeht” (Carvalho 2009b: 116).

25 Zur japanischen Einwanderung in Brasilien und Fragen ethnischer und kultureller ‘Nikkei’-Identität siehe u. a. Lesser (2003) und Linger (2003).

dekasegi in Japan²⁶ einen Ausweg aus der Perspektivlosigkeit in Brasilien, bringt damit aber Schande über ihre einst ausgewanderten Großeltern.

Podíamos ter perdido os costume e a língua, mas as origens nos chamavam de volta, como uma miragem, para concluir a humilhação da qual os bisavós fugiram, no início do século xx, quando imigraram para o interior do Paraná (para uma nova humilhação de imigrantes, depois de ouvirem de uma autoridade qualquer à saída do porto de Kobe que deviam honrar a pátria no estrangeiro e mais valia se matar no país de desterro do que voltar como fracassados), a humilhação que estava à nossa espreita, para acabar com o sonho dos meus pais, os sanseis assimilados, para nos pôr de volta no nosso lugar de decasségus analfabetos. Agora era a literatura japonesa (que eu não podia ler no original), que me assombrava como a alma penada de alguém que eu tivesse assassinado, a apontar a saída (ou a prisão) das minhas ambições pessoais. (Carvalho 2007: 29)²⁷

Der Konflikt des Erzählers gründet im Verhältnis zu Brasilien als sich selbst fremder Nation voller interner Ausgrenzungen und Selbstnegation. Bemerkenswert ist im Zitat der unmittelbare Übergang von der Immigration und Remigration zur Literatur, welche er als ähnlich bedrückend empfindet. Doch gerade sie spielt für ihn eine entscheidende Rolle, um sich seinem japanisch-brasilianischen Selbst anzunähern.

So wird über die Figur des Erzählers ähnlich wie in *Mongólia* die zentrale Frage nach den Grenzen und (Un)Möglichkeiten des Erzählens artikuliert. Diese Thematik entfaltet sich mit Setsukos Angebot, ihre Geschichte anzuhören, um sie danach aufzuschreiben. Doch der mögliche Erzähler ihres Berichts darf „kein Schriftsteller“ sein und keine Kenntnisse der japanischen Literatur, Sprache und Kultur besitzen:

26 Zur Remigrationswelle japanischstämmiger Brasilianer, die ab den 1980er Jahren zunächst als Zeitarbeiter in japanischen Fabriken angeheuert wurden und zunehmend im Land blieben, siehe u. a. Tsuda (2003) und Corrêa Costa (2007).

27 „Zwar waren uns die Sitten und die Sprache abhandengekommen, doch unsere Wurzeln riefen uns zurück, wie eine Fata Morgana, um die Demütigung zu vollenden, vor der unsere Urgroßeltern zu Beginn des 20. Jahrhunderts geflohen waren, indem sie in den brasilianischen Bundesstaat Paraná einwanderten (und eine neue Demütigung erfuhren, nachdem sie sich im Hafen von Kobe bei der Ausreise von irgendeiner Amtsperson hatten sagen lassen müssen, sie hätten ihre Heimat im Ausland zu ehren und es sei besser, sich in der Fremde das Leben zu nehmen, denn als Gescheiterte heimzukehren), die Demütigung, die unserer harpte, um den Traum meiner Eltern, der assimilierten sanseis, endgültig zu zerstören und uns zurückzuverweisen auf unseren Platz als decasségus [sic], Gastarbeiter und dazu Analphabeten. Und nun suchte mich die japanische Literatur (die ich nicht im Original lesen konnte) heim wie die Bűßersseele eines Menschen, den ich umgebracht hatte, und wies mir den Ausweg aus (oder das Gefangensein in) meinen persönlichen Ambitionen“ (Carvalho 2009b: 35).

Eu era a pessoa que ela procurava, um mentiroso, alguém que só podia ser o que era não sendo. O que me abriu as portas foi provavelmente dizer que não conhecia o escritor de quem ela queria falar, fosse ele quem fosse. E foi preciso que ela desaparecesse [...] [para que eu] acabasse ouvindo de um ex-colega de mestrado, que havia se especializado na obra daquele autor, que a minha história mais parecia um dos seus romances. (Carvalho 2007: 24–25)²⁸

Hier wird noch ohne die Nennung seines Namens die intertextuelle Bezugnahme auf den japanischen Schriftsteller Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965) initiiert.²⁹ Das von Setsuko/Michiyo wiedergegebene Verwirrspiel um die Geschehnisse und wahre Identität der Beteiligten bildet Themen und Erzähltechniken Tanizakis nach: Widersprüchliche Gefühle und Obsessionen, die Verstellung der Figuren, die meist auch als Erzähler fungieren, die daraus resultierende Doppeldeutigkeit des narrativen Diskurses. Betrachtet man Setsukos Bericht für sich, so erweisen sich ihre Wahrnehmung und Wiedergabe der Realität als stark beeinflusst von ihren Lektüren Tanizakis, die selbst Teil der Geschichte sind:³⁰ “Identificou-se de imediato com os personagens. Via correspondências sem fim com a sua própria vida. [...] E agora as correspondências entre os livros e a sua vida se estendiam também ao que tinha visto (ou suposto ver) nos últimos meses, nas relações entre Michiyo, Masukichi e Jokichi” (Carvalho 2007: 80–81).³¹

28 “Ich war genau der, den sie suchte, ein Lügner, der nur das sein konnte, was er nicht war. Die Türen geöffnet hat mir vermutlich meine Bemerkung, dass ich den Schriftsteller, über den sie sprechen wollte, nicht kannte, ganz gleich, wer es sei. Und erst als sie [...] verschwand, hörte [ich] dann von einem ehemaligen Studienfreund, der sich auf das Werk ebendieses Autors spezialisiert hatte, dass meine Geschichte eher nach einem seiner Romane klang” (Carvalho 2009b: 29).

29 In *Mongólia* wird das Werk der chinesischen Schriftsteller Lu Xun und Lao She kurz thematisiert, auch ein ausführlicher Tagebucheintrag des Diplomaten zu Lu Xuns Erzählung *Die wahre Geschichte des Herrn Jedermann* von 1921 (Lu 1994) wird wiedergegeben (Carvalho 2006: 28–31). Dieser intertextuelle Verweis besitzt jedoch nicht die strukturbildende Dimension wie in *O sol se põe em São Paulo*.

30 Bernardo Carvalho selbst bezeichnet Teile des Romans als “Pastiche” von Tanizakis Werken (Resende 2007). Eine wichtige Referenz ist hier der 1956 erschienene Roman *Der Schlüssel* (jap. *kagi*, Tanizaki 1984), in dem ein alterndes Ehepaar durch Tagebücher einen heimlichen Dialog über die zwischen ihnen unaussprechlichen Dinge – vor allem ihre Sexualität – führt. Carvalho bildet dieses Spiel der Vorspiegelungen, Masken und immer wieder neu erfundenen Geschichten in Setsukos Lebensbeichte nach.

31 “Sie identifizierte sich sofort mit den Romanfiguren. Entdeckte zahllose Parallelen zu ihrem eigenen Leben. [...] Und nun erstreckten sich die Parallelen zwischen den Büchern und ihrem Leben auch auf das, was sie in den letzten Monaten in der Beziehung zwischen Michiyo, Masukichi und Jokichi erlebt hatte (oder glaubte, erlebt zu haben)” (Carvalho 2009b: 99–100).

Setsukos/Michiyos Nachahmung von Tanizakis Erzählstil bildet die Grundlage, auf der im zweiten Teil das intertextuelle Spiel mit dem japanischen Autor weiter ausgeführt wird. Im ersten Teil tritt er persönlich auf, um von Setsuko/Michiyo dieselbe Geschichte zu erfahren, die sie gerade erzählt, und sie in einen Feuilleton-Roman zu verwandeln. An diesem Punkt ihrer Lebensbeichte angelangt, erläutert sie dem Erzähler die Bedeutung eines Schriftzeichens, das sie am Armband trägt: “‘Kyōgen’. Era o título da história que o escritor abandonou no nono capítulo, a pedido de Michiyo. ‘Kyōgen, como no teatro?’, perguntei. ‘Como no teatro. Kyōgen quer dizer farsa, artimanha, simulação. Esse romance que nunca foi escrito e que nunca terminou,’ disse Setsuko” (Carvalho 2007: 84).³²

Die Unterbrechung des Romans bezeichnet auch das Ende der von Setsuko/Michiyo erzählten Geschichte, danach verschwindet sie spurlos. So wird Tanizaki zum Symbol einer Annäherung zwischen fremden Kulturen durch das Medium der Literatur.³³ Nachdem der Erzähler die zentrale Bedeutung des japanischen Schriftstellers für die ihm erzählte Geschichte kennt, beginnt er mit der Lektüre von dessen Werken. Einige davon finden Erwähnung und spielen kleinere Rollen im Handlungsverlauf:

O diálogo estabelecido por Bernardo Carvalho aponta para a incorporação desse e de outro texto de Tanizaki, *As irmãs Makioka* (1943). Essa obra aparece diretamente referida na cena em que o narrador a lê em uma tradução para o inglês, mas principalmente como intertexto de toda a trama, que remete a elementos do famoso romance japonês. (Chiarelli 2007: 77)³⁴

32 “‘Kyōgen’. So lautete der Titel der Geschichte, die der Schriftsteller nach der neunten Folge auf Michiyos Bitte abgebrochen hatte. ‘Kyōgen, wie das Theater?’, fragte ich. ‘Ja, wie das Theater. Kyōgen bedeutet Farce, Posse, Verstellung. Dieser Roman, der nie geschrieben wurde und nie zu Ende gegangen ist’, sagte Setsuko” (Carvalho 2009b: 104).

33 Siehe auch in diesem Band Suzana Vasconcelos de Melos Beitrag zu Adriana Lisboa Roman *Rakushisha*, wo die Verbindung durch das Werk von Matsuo Bashō (1644–1694) hergestellt wird.

34 “Der von Bernardo Carvalho hergestellte Dialog verweist auf die Einbeziehung dieses und eines weiteren Textes von Tanizaki, *Die Schwestern Makioka* (1943). Eine direkte Anspielung auf diesen berühmten japanischen Roman erfolgt in der Szene, in der der Erzähler ihn in einer englischen Übersetzung liest, vor allem aber als Intertext der gesamten Handlung, die sich seiner Elemente bedient.” Dieser als Hauptwerk Tanizakis geltende Roman (jap. *Sasameyuki*, Tanizaki 2010b) erzählt die Geschichte einer im Niedergang begriffenen Händlerfamilie der 1930er Jahre, deren vier Töchter sich um eine ‘standesgemäße’ Verheiratung der Drittältesten bemühen. In Setsuko/Michiyo lassen sich Anleihen der jüngsten und modernsten Makioka-Schwester Taeko finden. Auch greift Carvalho den anachronistischen Traditionalismus der Makiokas

Tanizakis Essay *Lob des Schattens* (*In'ei raisan*) wird wörtlich zitiert und mit seinen Grundgedanken in das Bedeutungsgefüge des Romans integriert:³⁵

Num ensaio muito conhecido, *O elogio da sombra*, publicado em 1933, quando já tinha trocado Tóquio pelo Kansai e seus interesses literários migraram das influências ocidentais para as tradições japonesas, o escritor dizia: “Se, por alguma infelicidade, o teatro não viesse [...] a recorrer aos meios modernos de iluminação, é certo que, sob o choque dessa luz brutal, suas virtudes estéticas iriam pelos ares. É, portanto, absolutamente essencial que o palco do não seja mantido na sua obscuridade original.” (Carvalho 2007: 112)³⁶

Das Zitat aus einem der wichtigsten Essays für Tanizakis Ästhetik ist ein Hinweis darauf, dass Bernardo Carvalho die dort ausgeführten Prinzipien einer japanischen Ästhetik in seinem Roman verarbeitet hat. Zunächst ist die in Tanizakis Prosawerken bedeutsame Thematik der traditionellen japanischen Bühnenkunst in *O sol se põe em São Paulo* in Gestalt des Schauspielers Masukichi und auch durch den Titel von Tanizakis fiktivem Roman *Kyôgen* ständig präsent. Konkrete Entsprechung finden Tanizakis Bemerkungen zur *nô*-Bühne in der Beschreibung einer *kyôgen*-Aufführung bei Carvalho (2007: 123–124), welche ihrerseits als Anspielung auf die häufigen Darstellungen von Theaterbesuchen in Tanizakis Werken verstanden werden kann.³⁷ Und Kategorien wie “Dunkelheit”, “Schattendasein”, “Unklarheit” und “Andeutungen”, die Tanizaki als ‘japanische’ Gegenmodelle zu den “klaren und scharfen Details” in der westlichen

ironisch auf, als eine Frau den diesen Roman lesenden Erzähler für einen möglichen Heiratskandidaten für ihre jüngere Schwester hält und ihn deswegen anspricht (Carvalho 2007: 132).

35 Ich beziehe mich auf die deutsche Übersetzung von Eduard Klopfenstein (Tanizaki 2010a). Carvalho verwendet die 1999 in Portugal erschienene Übersetzung von Margarida Gil Moreira, *Elogio da sombra* (Lisboa: Relógio d'Água). 2007 erschien in Brasilien eine weitere Fassung unter dem Titel *Em louvor da sombra*, übersetzt von Leiko Gotoda (São Paulo: Companhia das Letras).

36 “In seinem sehr bekannten Essay *Lob des Schattens*, veröffentlicht 1933, als er bereits Tokio gegen den Kansai eingetauscht hatte und seine literarischen Interessen sich von westlichen Einflüssen ab- und japanischen Traditionen zuwandten, schrieb er: ‘Sollte das No-Theater aus unseligem Anlass [...] zu modernen Beleuchtungsmitteln greifen, ist gewiss, dass unter dem Schock dieses brutalen Lichts seine ästhetischen Qualitäten verlorengehen. Folglich spielt es eine unbedingt wesentliche Rolle, dass die No-Bühne ihre ursprüngliche Dunkelheit behält’” (Carvalho 2009b: 139).

37 Die *Schwester Makioka*, das Tagebücher schreibende Ehepaar in *Der Schlüssel* oder auch der Erzähler in *Tagebuch eines alten Narren* (Tanizaki 1991) sind begeisterte Anhänger des *kabuki*.

Kunst entwirft,³⁸ lassen sich als Strukturmerkmale des Romans beschreiben.³⁹ Rahmenhandlung und Binnenerzählung bilden darin ein Schreiben um Geheimnisse, die letzten Endes nicht enthüllt, verstanden oder erklärt werden können oder sollen (Carvalho 2007: 112).

A opacidade referida anteriormente aparece ao longo de todo o romance, encobrindo situações obscuras, verdades frágeis, versões que se desmentem a cada tanto. As imposturas e farsas se sucedem, encenando a visão do mundo como teatro. A verdade está no jogo, nas máscaras dos personagens, de modo análogo às representações do teatro kyōgen – a versão cômica do Nô – encenadas por Masukichi. (Chiarelli 2007: 77)⁴⁰

Dem Erzähler kommt nach dem Verschwinden von Sestusko/Michiyo die Aufgabe zu, die von ihr angefangene Geschichte zu beenden. Eine Spur führt ihn in die japanische Kolonistenstadt Promissão, wo ihn die Witwe eines kürzlich verstorbenen japanischen Einwanderers namens Teruo bereits erwartet:

“Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me contaria.” Eu? Não conseguia entender do que aquela mulher estava falando, já não era pouco ouvi-la dizer o nome de Michiyo. O que eu poderia contar? Eu mesmo não entendia nada. [...] “O senhor me dirá quando for o momento?” E, ainda sem entender exatamente qual era o meu papel naquilo tudo, por inércia, respondi: “Claro, claro”, prometi contar tudo [...]. (Carvalho 2007: 99)⁴¹

38 “Ich jedenfalls möchte versuchen, unsere schon halb verlorene Welt der Schatten wenigstens im Bereich des literarischen Werks wieder aufleben zu lassen. Ich möchte am Gebäude, das sich Literatur nennt, das Vordach tief herabziehen, die Wände beschatten, was zu deutlich sichtbar wird, ins Dunkel zurückstoßen und überflüssige Innenverzierungen wegreißen” (Tanizaki 2010a: 80).

39 Nicht zuletzt steht Tanizaki mit seinem Leben und Werk exemplarisch für die inneren Konflikte der sich im 20. Jahrhundert massiv modernisierenden japanischen Gesellschaft. Auch *Lob des Schattens* ist dieser Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne, Japan und der westlichen Welt zuzurechnen.

40 “Die zuvor erwähnte Undurchsichtigkeit zieht sich durch den gesamten Roman und legt sich über unklare Situationen, zerbrechliche Wahrheiten, sich ständig selbst widerlegende Versionen. Verstellungen und Farcen folgen aufeinander und inszenieren die Wahrnehmung der Welt als Theater. Die Wahrheit liegt im Spiel, in den Masken der Figuren, wie in Masukichis Aufführungen des *kyōgen*-Theaters – der komischen Spielart des *nō*.”

41 “‘Michiyo hat mir gesagt, ich könne mich auf sie verlassen. Und dass sie es mir eines Tages erzählen würden.’ Ich? Ich konnte mir überhaupt nicht erklären, wovon die Frau sprach. Dass sie den Namen Michiyo nannte, war schon allerhand. Was konnte ich ihr erzählen? Ich begriff ja selbst nichts [...] ‘Sie melden sich, wenn es soweit ist?’

Die Aufgabe, diese Geschichte zu Ende zu erzählen, wird durch die Witwe neu übertragen. Es wird unumgänglich, dass der Erzähler sich nach Japan begibt, dem Land seiner Vorfahren, das wie ein finsterer Schatten auf seinem Leben lastet. Um die fremde Geschichte erzählen zu können, muss er sich auch seiner eigenen Geschichte als Urenkel japanischer Einwanderer stellen: “Só me restava ir ao Japão, encontrar o ator de kyōgen e lhe entregar o envelope. Só ele podia provar a veracidade daquela história. Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido” (Carvalho 2007: 104).⁴²

In Japan wird er mit der Fremdheit im Land seiner Vorfahren konfrontiert, die bereits mit der Sprache einsetzt. In fast vollkommener Isolation bewegt er sich durch Osaka und Tokyo, wo er auch seine Schwester trifft. In einer anonymen Internetlounge treffen die Lebenswege der beiden Geschwister kurz aufeinander, ohne jedoch wirklich zueinander zu finden. Die Schwester stellt ihm einige Informationen zusammen und kehrt wieder in ihr Dasein als *dekasegi* zurück. Der Erzähler verfolgt die letzten ihm verbliebenen Spuren, doch findet er den *kyōgen*-Schauspieler nicht. Er lernt ein japanisches Ehepaar kennen, und der Mann übersetzt ihm (ins Englische) den Inhalt des Umschlags, der sich als langer Brief Michiyos an Masukichi herausstellt. Darin erklärt sie die wahren Hintergründe ihrer Geschichte und auch, warum sie jemand nach Teruos/Jokichis Tod zu Ende erzählen musste:

De repente, tinha que contar de novo. Tinha que retomar o romance abortado há cinquenta anos. Precisava reparar o que eu mesma havia criado e interrompido com a minha fantasia. [...] Não podia deixar a história morrer comigo. Queria que alguém a escrevesse. Queria rever nele o velho escritor em Kyoto. (Carvalho 2007: 154–155)⁴³

Und noch immer nicht im Klaren darüber, welche Rolle ich in dem Ganzen spielte, antwortete ich aus Bequemlichkeit: ‘Ja, natürlich’, versprach, ihr alles zu erzählen [...]” (Carvalho 2009b: 122–123).

42 “Mir blieb lediglich, nach Japan zu reisen, den Kyogen-Schauspieler zu suchen und ihm den Umschlag zu überreichen. Nur er konnte den Wahrheitsgehalt der Geschichte beweisen. Mir blieb nur, dorthin zurückzukehren, wo ich noch nie gewesen war” (Carvalho 2009b: 129).

43 “Ganz unvermittelt musste ich alles noch einmal erzählen. Den vor fünfzig Jahren abgebrochenen Roman wiederaufnehmen. Ich musste gutmachen, was ich selbst mit meiner Phantasie angezettelt und dann abgebrochen hatte. [...] Ich konnte die Geschichte nicht mit ins Grab nehmen. Ich wollte, dass jemand sie aufschreibt. Und ich wollte in ihm den alten Schriftsteller aus Kioto [sic] sehen” (Carvalho 2009b: 193).

Der Erzähler hat keine geringere Aufgabe zu erfüllen als die, den von Tanizaki nicht beendeten Roman fortzuschreiben. Auch wird deutlich, dass Setsuko/Michiyo ihrerseits das Erzählen dieser Geschichte als eine gegenüber Jokichi/Teruo zu begleichende Schuld empfindet:

Só me resta crer que ele [Jokichi] me deixou esta história de presente, para que eu pudesse reparar o meu erro e retomar, pela honra dos mortos, o romance no ponto em que o velho escritor o havia interrompido a meu pedido. Se ele não a contou, não foi por covardia, mas para que eu pudesse terminar de contá-la e para que pudesse contradizê-lo. (Carvalho 2007: 161)⁴⁴

Allerdings geschieht das Erzählen dieser Geschichte nun in einer anderen Sprache und einem anderen Land, wo Jokichi als Teruo ein neues Leben begann, um seinem alten einen Sinn zu verleihen; wo Michiyo als Setsuko ihrem früheren Ehemann durch ihr schweigendes Wissen beistehen wollte; wo der Erzähler lernen muss, das von seinen Urgroßeltern begonnene neue Leben weiter zu leben.

Ein letzter Kreis in der mehrfachen Übertragung des Erzählens wird geschlossen, als der Erzähler wieder in *Promissão* erscheint, um der Witwe Teruos/Jokichis diese Geschichte um die wahre Identität ihres Mannes zu erzählen. Doch sie ist in der Zwischenzeit verstorben, und der Erzähler muss nun an ihrer Stelle der Tochter die Geschichte des Vaters erzählen.

3. Erzählen der Fremdheit

Die entscheidende Gemeinsamkeit beider Romane ist ihre Darstellung der Erfahrung radikaler Fremdheit. Aufgrund der geografischen Verortung liegt die Frage nahe, wie sie zu dem von Edward Said (1978) beschriebenen Mechanismus der Orientalisierung bzw. Alterisierung des Orients in kolonialen und postkolonialen Kontexten in Beziehung zu setzen sind. Allerdings kommen durch die Perspektivierung Asiens von Brasilien aus die traditionellen Fremdzuschreibungen des eurozentrischen Kolonialdiskurses nicht zum Tragen. Bemerkenswert ist, dass Carvalho auch keine

⁴⁴ „Mir bleibt nur zu glauben, dass er [Jokichi] mir diese Geschichte als Geschenk hinterlassen hat, damit ich meinen Fehler wiedergutmachen und, um der Ehre der Toten willen, in dem Roman an dem Punkt anknüpfen kann, wo der alte Schriftsteller ihn auf meine Bitte abgebrochen hatte. Wenn er die Geschichte nicht erzählt hat, dann hat nicht Feigheit ihn davon abgehalten, sondern der Wunsch, dass ich sie zu Ende erzählen und ihm widersprechen möge“ (Carvalho 2009b: 201).

Dekonstruktion oder Kritik traditioneller Orientalismen unternimmt und ein solches Unterfangen an manchen Stellen sogar ironisiert.⁴⁵ Hier wird deutlich, dass es Carvalho um das Ergründen eines Unverständnisses geht, das vordergründig in der Konfrontation mit der Fremde seine Ursache hat, sich im Verlauf der Romane aber als in der Fremdheit des Selbst und der Identität verwurzelt erweist. So führen beide Handlungsstränge schließlich wieder nach Brasilien zurück und zeichnen in ihren Protagonisten eine von der Erfahrung des Anderen getragene Hinterfragung des Eigenen nach. Nicht trotz, sondern gerade durch das Hinaustreten in fremde Kulturräume bindet Carvalho folglich seine Romane an Strukturen und Probleme der brasilianischen Kultur und Gesellschaft zurück. Rita Olivieri-Godet charakterisiert in diesem Sinne die weiterhin gültige Tradition der historischen Hinterfragung der Nation in der brasilianischen Literatur:

A produção romanesca brasileira [...] apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos. [...] Até mesmo quando a ação do romance está situada em terras estrangeiras, o objetivo primeiro desse olhar cruzado continua sendo as imagens de uma realidade brasileira que se revela através do contato com o Outro, através do olhar do Outro. (Olivieri-Godet 2007: 235)⁴⁶

In *Mongólia* wird dies gleich zu Beginn deutlich. Der Tod des Diplomaten bei der missglückten Geldübergabe zur Befreiung seines entführten Sohnes bildet den Auslöser für das Erzählen seiner Geschichte. In Rio

45 Der Erzähler in *Mongólia* bezieht z. B. seine Protagonisten wiederholt des 'Eurozentrismus' und essenzialisiert zugleich selbst die chinesische und mongolische Kultur als 'in ihrem Wesen unverständlich', wie hier anlässlich der chinesischen Schriftzeichen: "Quanto aos ideogramas, eu tentava explicar ao ocidental (como foi chamado pelos nômades mongóis que não conseguiam dizer o seu nome) que o fascínio está justamente no que há neles de inexprimível. Falar já é trai-los. A tradução é impossível." (Carvalho 2006: 27) ["Was die Ideogramme betrifft, versuchte ich, dem Westler (wie die mongolischen Nomaden ihn nannten, weil sie seinen Namen nicht aussprechen konnten) zu erklären, daß das Faszinierende daran just das ist, was sich an ihnen nicht erklären läßt. Darüber sprechen heißt schon sie verraten. Eine Übersetzung ist unmöglich"] (Carvalho 2009a: 32).

46 "Die brasilianische Romanproduktion erweist sich als selbstzentriert, widmet sich der Hinterfragung des Nationenbildungsprozesses und bringt die Kräfteverhältnisse zum Vorschein, die verschiedene und gegensätzliche Identitätskonstruktionen bestimmen. [...] Auch wenn eine Romanhandlung im Ausland angesiedelt ist, ist das vorrangige Ziel dieses querenden Blicks weiterhin die Darstellung einer brasilianischen Realität, die im Kontakt mit dem Anderen, durch den Blick des Anderen erkennbar wird."

de Janeiro stirbt ein Mensch einen willkürlichen und sinnlosen Tod, der zuvor die Steppen der Mongolei durchquert hat, um seinen Halbbruder zu finden. Während ihrer Reisen durch die mongolischen Steppen bemühen die beiden Brasilianer wiederholt Referenzen auf ihre Heimat, um Menschen und Erfahrungen zu beschreiben. In einer Jurte evoziert der Anblick einer kolorierten Fotografie beim Diplomaten die Erinnerung an ähnliche Bilder im brasilianischen Nordosten (Carvalho 2006: 129). Diese Vergleiche sollen jedoch nicht ihre kulturelle Überlegenheit belegen; vielmehr drücken sie das Bemühen um ein umfassenderes Verständnis des Erlebten aus:

Bernardo Carvalho, com sua ficção, aproxima mundos que, nas margens do Ocidente, operam com categorias convergentes. Não parece muito difícil a um brasileiro identificar em sua própria terra o mesmo tipo de relação ambígua com a história, com a paisagem – como não lembrar dos migrantes nordestinos, da vastidão das florestas amazônicas, da solidão da caatinga ou do pantanal e de seus homens camaleônicos, quase sombras, refratários aos tempos de globais relações? (Tettamanzy 2006: 92)⁴⁷

In diesem Sinne kann Carvalhos Werk als eine von Rita Olivieri-Godet beschriebene ‘Archäologie der Sprache’ an den Grenzen des Darstellbaren charakterisiert werden:

[O]s elementos da *poética da alteridade* induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. Viagem, portanto, que toma o estrangeiro e sua irredutível diferença para significar o indizível, conduzindo a narrativa para o limite do irrepresentável. (Olivieri-Godet 2007: 251, kursiv im Original)⁴⁸

47 “In seinem Werk nähert Bernardo Carvalho Welten einander an, die an der Peripherie der westlichen Welt mit konvergierenden Kategorien operieren. Es ist für einen Brasilianer sicher nicht schwierig, in seiner Heimat ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zur Geschichte und zur Landschaft zu erkennen – unvermeidlich denkt man an die Migranten aus dem brasilianischen Nordosten, an die Ausdehnung des Urwalds in Amazonien, an die Einsamkeit der Steppenlandschaft oder des Pantanal, an die dort lebenden Menschen, die Chamäleons gleichen, fast wie Schatten sind und sich der Epoche globaler Beziehungen widersetzen?”

48 “Die Elemente der *Poetik der Alterität* bewirken eine Archäologie nicht nur der Kulturen und Völker, sondern der Sprache als konstitutives Element des Seins. So begründen sich die verschlungenen Strukturen, die kreisförmige Wege nachbilden und in der fiktionalen Welt die Figur des Schriftstellers und sein obsessives Bemühen um die Entschlüsselung eines Rätsels projiziert. Es handelt sich also um eine Reise, die den

Exemplarisch für die Undurchdringlichkeit des Fremden, dessen Erfahrung in die Tiefen der eigenen Fremdheit führen, ist der bereits erwähnte Besuch einer Aufführung von *kyōgen*-Stücken durch den Erzähler in *O sol se pôe em São Paulo*. In seiner Wahrnehmung steigert sich die Unfähigkeit des sprachlichen Verstehens zum Gefühl der Blindheit bzw. des Unsichtbarseins, letztlich zu einer drohenden Auslöschung des Selbst, deren Ursachen gleichzeitig durch das Bühnengeschehen erkennbar werden:

Praticamente, não havia movimento. Tudo era lento demais. Tudo vinha do texto. E eu não falava japonês. [...] Sob os meus olhos, os personagens conviviam como se estivessem em planos separados, uns não viam os outros, uns não ouviam os outros. E eu não entendia nada. [...] O menino apertava o nariz do guerreiro sem que ele o visse, como um fantasma. Fazia o mesmo com a orelha do mago. O chapéu o tornava invisível. Eu podia me identificar tanto com o menino invisível como com o mago ou com o guerreiro cego. No Japão, eu não via, mas também não era visto. (Carvalho 2007: 123–124)⁴⁹

Ähnlich ergeht es den Protagonisten in *Mongólia*, wo die Gesamtheit der den Roman bildenden Texte als gemeinsame Anstrengung zu verstehen ist, das eigene Unverstehen zu ergründen. An einer Stelle wendet der Erzähler seine Kritik an der Voreingenommenheit des Diplomaten gegenüber der chinesischen Kultur in eine solche Erkenntnis: “Eram argumentos que só expunham o seu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse, por mais que batesse o pé” (Carvalho 2006: 25).⁵⁰ Dieser Verstehensprozess ist eine grundlegende Geste aller

Fremden und seine unüberbrückbare Andersheit dazu einsetzt, das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen und das Erzählen bis an die Grenzen zum Nicht-Darstellbaren treibt.”

49 “Es gab praktisch keine Bewegung. Alles war unendlich langsam. Alles ergab sich aus dem Text. Aber ich sprach ja kein Japanisch. [...] Die Personen bewegten sich unter meinen Augen so, als befänden sie sich auf getrennten Ebenen, sie sahen einander nicht, sie hörten einander nicht. Und ich verstand nichts. [...] Der Junge kniff den Krieger in die Nase, ohne dass dieser ihn sehen konnte, wie ein Gespenst. Dasselbe machte er mit dem Ohr des Magiers. Dank der Kappe war er unsichtbar. Ich konnte mich sowohl mit dem unsichtbaren Jungen als auch mit dem Magier oder dem blinden Krieger identifizieren. Ich sah in Japan nichts, wurde aber auch nicht gesehen” (Carvalho 2009b: 153–154).

50 “Es waren Argumente, die lediglich deutlich zeigten, wie verzweifelt ihn die Einsicht machte, daß er diese Kultur niemals würde verstehen können, daß es eine ganze Welt gab, zu der er niemals würde Zugang finden, und wenn er sich noch so sehr anstrengte, sich noch so sehr darauf versteifte” (Carvalho 2009a: 29–30).

Beteiligten, während sie ihre Suche nach Antworten zur Darstellung bringen. Die gesuchten Antworten findet keiner von ihnen, dafür andere, nicht vorhergesehene Erkenntnisse, die in die Tiefen und Abgründe ihrer selbst führen. Das Symbol für diese Vergeblichkeit der Suche, die erst durch die Einsicht ihr eigentliches Ziel mit Sinn erfüllt werden kann, findet sich noch vor Beginn des Romans in der ihm vorangestellten Karte der Mongolei mit den sich nicht berührenden Reiserouten des Verschwundenen und des Suchenden.

In beiden Romanen erscheint die Konfrontation mit der Alterität von Beginn an als unvermeidlicher Weg des narrativen Diskurses, um durch die eigene Fremdheit hindurch zu schreiten. Nicht dass diese am Ende überwunden würde, aber sie wird gründlich und schmerzhaft hinterfragt, neu ausgerichtet und durch die Erfahrung der Fremde zumindest ansatzweise mit sich in Einklang gebracht.

Am Ende übergibt der Erzähler in *Mongólia* dem Fotografen sein Romanmanuskript. Ein hoffnungsvoller Ausblick liegt in dieser Geste, durch die der Erzähler die ihm durch die Tagebücher übertragene Aufgabe erfüllt, die Geschichte der beiden Halbbrüder zu erzählen:

O Ocidental os deixara [os diários] em Pequim ao voltar da Mongólia, junto com os outros papéis, provavelmente de propósito, como agora suponho, para que, ao lê-los e compará-los com o que ele mesmo tinha escrito à mulher, eu pudesse por fim montar a imagem do que de fato acontecera. (Carvalho 2006: 33–34)⁵¹

In *O sol se põe em São Paulo* ergibt sich eine ähnliche Konstellation des Erzählens. In der Begegnung mit Jokichis/Teruos Tochter in *Promissão* versteht der Erzähler die Beweggründe der Protagonisten für ihr Handeln. Sie verkörpern eine Erfahrung, die nur ein Außenstehender erzählerisch weitergeben kann:

De repente, percebi que a mulher de Teruo talvez soubesse de tudo, desde sempre, e que calou [...], paradoxalmente, para que a história pudesse ser transmitida, porque só os outros podem contar. E entendi por que Michiyo precisava de alguém para escrevê-la em português. [...] Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imagi-

51 “Der Westler hatte beide [Tagebücher] bei seiner Rückkehr aus der Mongolei zusammen mit anderen Papieren in Peking deponiert, wahrscheinlich absichtlich, wie ich jetzt vermute, damit ich mir, wenn ich alles lese und mit dem vergleiche, was er selbst an seine Frau geschrieben hat, endlich ein Bild davon machen kann, was tatsächlich geschehen ist” (Carvalho 2009a: 39).

nação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo. (Carvalho 2007: 163–164)⁵²

Der Erzähler erkennt sich am Ende seiner Aufgabe als Spiegel der Protagonistin, die nicht erzählen konnte, und an deren Stelle er ihre Geschichte vollständiger und angemessener verstehen und erzählen muss als sie es vermocht hätte. Daher konnte er den Inhalt von Michiyos Brief an Masukichi (der vielleicht gar nicht an den Schauspieler, sondern an ihn gerichtet war) nicht schon in Brasilien erfahren, sondern erst in Japan, nachdem er sich selbst den Schatten der Vergangenheit seiner Herkunft gestellt und durch sie hindurch gegangen war. Ähnlich wie der Tod in der Geschichte um Jokichi/Teruo zweimal auf einen anderen Menschen übertragen wird und zweimal unter dem Deckmantel des Todes ein Mensch seine Identität wechselt, konnte diese Geschichte nur in der Übertragung der Aufgabe auf einen anderen Menschen erzählt werden, der aber selbst dadurch ein anderer werden musste.⁵³

Die letzten Worte des Romans richtet der Erzähler an die Tochter des Mannes, um dessentwillen sich Michiyo von Japan nach Brasilien begeben hatte und dessen Geschichte sie für seine Nachkommen in Brasilien erzählen und aufschreiben lassen musste: “Leia isto” (Carvalho 2007: 164) –

52 “Auf einmal begriff ich, dass Teruos Frau womöglich alles schon immer gewusst, aber geschwiegen hatte, [...] paradoxerweise, damit die Geschichte weitergegeben werden konnte, denn nur andere können die Geschichten erzählen. Und ich begriff, warum Michiyo jemanden gebraucht hatte, der sie auf Portugiesisch aufschrieb. [...] Eine Geschichte über Parias wie mich und die meinen, Menschen, die dort, wo sie sich befinden, wo immer das sein mag, nicht dazugehören können und von einem anderen Ort träumen, den es nur in der Vorstellung geben kann, in deren Namen sie mir eine Geschichte erzählt hat, die den, der sie hört, unablässig fragt, wie es möglich ist, jemand anders als man selbst zu sein” (Carvalho 2009b: 203–204).

53 In ihrer Lektüre von *O sol se põe em São Paulo* durch die Bedeutung der wechselnden Eigennamen sieht auch Sandra Sousa hier den Schlüssel für Carvalhos Auseinandersetzung mit der brasilianischen Identität: “Carvalho evoca, através da ambiguidade, uma identidade nacional dentro e fora do espaço geográfico do país, uma identidade feita do cruzamento de fronteiras, culturas, etnias, gêneros, religiões; uma identidade feita de diversidades, deslocamentos e crises subjetivas; [...] uma identidade com muitos nomes, num nome apenas: Brasil.” (Sousa 2010: 198) [“Carvalho evoziert durch die Zweideutigkeit eine nationale Identität innerhalb und außerhalb der geografischen Grenzen Brasiliens, eine Identität aus der Querung von Grenzen, Kulturen, Ethnien, Gender, Religionen; eine Identität aus der Diversität, aus der Bewegung und aus subjektiven Krisen; [...] eine Identität mit vielen Namen, die sich in einem einzigen Namen findet: Brasilien”].

“Lesen Sie” (Carvalho 2009b: 205). Diese Aufforderung richtet sich nicht nur an die Tochter, nun lesend Teil der leidvollen Geschichte ihrer Familie und Kulturen zu werden; sie ist gleichzeitig die Aufforderung an die Leser, dieselbe Position einzunehmen und sich als Teil dieser Geschichte zu erkennen.

Literaturverzeichnis

- CARVALHO, Bernardo (2006): *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2007): *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2009a): *Mongólia*. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. München: btb.
- (2009b): *In São Paulo geht die Sonne unter*. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. München: Luchterhand.
- CHIARELLI, Stefania (2007): “As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 30, 71–78.
- COSTA, João Pedro Corrêa (2007): *De decasséguí a emigrante*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.
- CURY, Maria Zilda Ferreira (2007): “Novas geografias narrativas”. In: *Letras de hoje* 42, 4, 7–17.
- FERREIRA, Nuno Miguel Félix (2009): *Testemunho e historiografia em Nove Noites e Mongólia: Conflitos morais na representação discursiva do passado* (Dissertação de Mestrado). Lissabon: Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas.
- LESSER, Jeffrey (2003): “Japanese, Brazilians, Nikkei: A Short History of Identity Building and Homemaking”. In: Ders. (Hg.): *Searching for Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 5–20.
- LINGER, Daniel T. (2003): “Do Japanese Brazilians Exist?”. In: Lesser, Jeffrey (Hg.): *Searching for Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 201–214.
- LU, Xun (1994): “Die wahre Geschichte des Herrn Jedermann”. In: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1: *Applaus. Erzählungen*. Hg. u. übs. Wolfgang Kubin. Zürich: Unionsverlag, 104–164.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia (2008): “Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito”. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo/ABRALIC. >http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/IDALIA_MOREJON.pdf< (08.10.2012).
- NÚÑEZ, Carlinda Fragale Pate (2009): “*Mongólia* de Bernardo Carvalho. Romance de espaço e imagologia”. In: *Cadernos do CNLF* 14 (Sonderheft XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia), 133–142.

- OLIVIERI-GODET, Rita (2007): “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 29, 233–252.
- PIGLIA, Ricardo (2001): “Una propuesta para el nuevo milenio”. In: *Margens/Márgenes: Caderno de Cultura* 2, 1–10.
- RESENDE, Beatriz (2007): “Entrevista com Bernardo Carvalho”. In: *Revista Z Cultural* VII, 2. ><http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>< (27.11.2012).
- SAID, Edward (1994): *Orientalism*. New York: Vintage Books [Erstveröff. 1978].
- SOUSA, Sandra (2010): “‘Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens’: A questão identitária do nome e a experiência nipo-brasileira em *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho”. In: *Revista Iberoamericana* 230, 187–199.
- TANIZAKI, Jun’ichirō (1984): *Der Schlüssel*. Übs. Sachiko Yatsushiro. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1991): *Tagebuch eines alten Narren*. Übs. Oscar Benl. Berlin: Volk und Welt.
- (2010a): *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Übs. Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse.
- (2010b): *The Makioka Sisters*. Übs. Edward G. Seidensticker. London: Vintage Digital.
- TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato (2006): “Mongólia e a paisagem transparente”. In: *Revista Língua e Literatura* 12, 85–92.
- TORAL-NIEHOFF, Isabel (2002): “Der Nomade”. In: Horn, Eva/Kaufmann, Stefan/Bröckling, Ulrich (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*. Berlin: Kadmos, 80–97.
- TSUDA, Takeyuki (Gaku) (2003): “Homelandless Abroad: Transnational Liminality, Social Alienation, and Personal Malaise”. In: Lesser, Jeffrey (Hg.): *Searching for Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 121–162.